
Imágenes globales y contextos locales. Comparando las bienales de La Habana y Johannesburgo

Global Images and Local Contexts. Comparing the
Havana and Johannesburg Biennales

CARLOS GARRIDO CASTELLANO
Universidade de Lisboa, Portugal
cgc@campus.ul.pt

Abstract: This paper analyzes the relation between the ideals of universality and globalization developed by the Biennials of Havana and Johannesburg, and the local contexts where those initiatives were put into practice. Both events are traditionally considered as the main antecedent of contemporary biennials. Furthermore, both enact a separation with Eurocentric ideas of modernity, generating a decentered and more critical artistic panorama. Without dismissing those elements, in this text I argue that the heritage of both biennials is expressed not just in the models of globalism they produced. The contradictions deriving from the complex articulation of those models and a local medium in transition, still bounded to national issues, constitute a central node to understand their evolution and to frame the coordinates of the present-day global art system.

Keywords: Biennials; Cuba; Curatorship; Globalization; South Africa.

Resumen: Este artículo analiza la relación entre los proyectos de globalidad y universalidad puestos en práctica por las bienales de La Habana y Johannesburgo, y los contextos donde fueron desarrollados. Ambas son consideradas como el principal modelo de las bienales contemporáneas. Ambas ejercen una ruptura con el modelo eurocéntrico de modernidad, estableciendo un panorama descentrado y crítico. En este texto sostengo que su herencia se encuentra no solo en los modelos de globalidad que ensayaron. Las contradicciones derivadas de la compleja articulación de esos modelos con un medio en transición, todavía sujeto a cuestiones nacionales, constituyen un punto central para entender la evolución de ambas bienales y para situar las coordenadas del sistema global del arte.

Palabras Clave: Bienales; Cuba; Curaduría; Globalización; Sudáfrica.

IMÁGENES GLOBALES Y CONTEXTOS LOCALES. COMPARANDO LAS BIENALES DE LA HABANA Y JOHANNESBURGO

Las bienales de Johannesburgo y La Habana ocupan un lugar de excepción en la historia del arte actual. Ambos eventos pueden ser considerados un referente para las exposiciones y bienales posteriores a los años ochenta basadas en intercambios globales y en la incorporación de territorios tradicionalmente excluidos de la contemporaneidad artística. Los dos proyectos introducen una ruptura radical con un modelo de universalismo occidental, marcado por el peso de las culturas nacionales y por criterios absolutos. La Habana y Johannesburgo, por tanto, cambiarían radicalmente ese escenario, descentrando la dependencia con los centros hegemónicos de juicio estético y *display*. La Bienal de La Habana definió el modelo de “bienal del Sur” en alternativa a Venecia y a las mega-exposiciones europeas y norteamericanas (Gardner/Green 2013); la de Johannesburgo sirvió de preludio para proyectos como la Documenta XI de 2002 en Kassel, que a su vez consolidaron un modelo de hacer curaduría basado en el desplazamiento de la bienal a múltiples escenarios, el uso de estos eventos como foros de debate sobre cuestiones de actualidad y el tráfico de conexiones e ideas a nivel global. Las dinámicas iniciadas por las dos bienales preludian un clima marcado por el establecimiento de intercambios entre regiones hasta entonces mayoritariamente excluidas del panorama del arte actual, y por la expansión de los debates sobre arte contemporáneo y curaduría a nivel global. Ambos eventos, además, anuncian la multiplicación de bienales en todas partes del planeta y la consolidación del “formato bienal” como referente y medidor del estado del arte contemporáneo. Ese proceso ha sido analizado en las últimas décadas a partir de un número creciente de contribuciones que ha tratado de entretejer las conexiones que han llevado al estado actual de cosas, resumido por nombres tan heterogéneos y contradictorios como “arte global” (Belting/Buddensieg/Weibel 2013), “contemporaneidad” (Smith 2006, 2012b) o “constelación postcolonial” (Enwezor 2008).

Originadas en contextos considerados “periféricos”, en países con una amplia tradición artística que son al mismo tiempo objeto de interés internacional por motivos culturales y políticos, las bienales de Johannesburgo y La Habana preludian el panorama actual de intercambios globales, movilidad e inquietudes postcoloniales. Ambos eventos contribuirían de forma decisiva a reducir lo que Terry Smith enunciara ya en los años setenta en torno a la idea del provincianismo. Para Smith, el concepto implica desconocimiento y aislamiento entre los grandes centros de arte y regiones consideradas “periféricas”, pero también una tensión entre la capacidad de innovación y la externalidad de los sistemas de reconocimiento que rigen los intercambios globales:

A defiant urge to localism (a claim for the possibility and validity of “making good, original art right here”) and a reluctant recognition that the generative innovations in art, and the criteria for standards of “quality,” “originality,” “interest,” “forcefulness,” etc., are determined externally (Smith 1974: 56).

La importancia de ambas bienales en la genealogía de los intercambios artísticos globales es harto conocida. Por ello, sin dejar de lado ese aspecto, este artículo tomará un camino diferente. Me propongo aquí pensar ambas bienales a partir del contexto local en el que se insertan. En este texto me centraré en analizar, por tanto, no ya cómo ambas bienales redefinieron un estado global del arte, sino cómo aparecen vertebradas por las transformaciones que estaban experimentando tanto Cuba como Sudáfrica en el momento en que surgieron ambos eventos, y qué tipo de impacto tuvieron en los debates sobre arte y cultura en los dos países. Hoy plenamente incorporadas y “articuladas” dentro de las genealogías del arte global, las bienales de La Habana y Johannesburgo supusieron desde su inicio una respuesta a la coyuntura de transición por la que ambos países pasarían en las décadas en que ambos proyectos comienzan. La evolución de estas bienales (la de Johannesburgo cerraría sus puertas en diciembre de 1997, tras solo dos ediciones; la de La Habana continúa en funcionamiento) está en gran medida atravesada por la voluntad de ambos encuentros de incorporar procesos, comunidades y dinámicas locales a los ritmos del arte global. El análisis de ambos eventos, por tanto, ofrece un recurso privilegiado para entender el potencial y los peligros que acechan a otras prácticas basadas en el modelo que ambas citas definieron.

Señala Adriano Pedrosa (2012: 43) que las bienales surgidas en la llamada “periferia” de Europa y Estados Unidos no solo se han mostrado originales en relación al formato de gran exposición nacional instaurado por Venecia, sino que han marcado la pauta de los modelos de exposición periódica y bienal existentes en la actualidad a nivel global. En opinión del curador brasileño, asistimos a un cambio fundamental en el que los centros metropolitanos dejaron de marcar la pauta, de ser la referencia, correspondiendo ese papel a contextos tradicionalmente excluidos o desconectados, como es el caso de Cuba o Sudáfrica. Pedrosa mantiene que la abundancia de instituciones y la existencia de plataformas relativamente estables y duraderas de producción y *display* artístico “osifica” el repertorio que integra las bienales organizadas en Estados Unidos y Europa. Por el contrario, las bienales “del Sur Global” se caracterizan por mostrar cierta independencia, por diversificar los nombres y procedencias de artistas y curadores, y por generar circuitos alternativos que operan local e internacionalmente:

Cultural capitals such as London, Paris, and New York have an affluent circuit of established, well-endowed museums and galleries with fine programs and collections. When they devise a new biennial, it is difficult not to suspect crass marketing strategies and desperation for resources, visibility, and audience in the competitive global art circuit. The truly relevant biennial today is a phenomenon of the global South, relying on independence, creativity, and ingenuity from its organizers, and drawing crucial connections between different locales and productions (Pedrosa 2012: 44).

Si bien resulta innegable la influencia de las llamadas “bienales del Sur” en la globalización del arte contemporáneo, hay un alto grado de utopía en las palabras anteriores que nos obliga a ser cautelosos. Dos objeciones de fondo pueden ser mencionadas en relación al fragmento que acabo de citar. La primera tiene que ver con el hecho de

equiparar novedad y espontaneidad con libertad, ingenuidad e independencia. La segunda consiste en concebir los contextos del llamado “Sur Global” vacíos de una historia institucional previa a la creación de las bienales y desvinculada de estas. Contra esta afirmación, sostendré en este artículo, por un lado, que la influencia que La Habana y Johannesburgo detentan en el panorama artístico actual tiene que ver con la manera en que ambos eventos intentaron responder a la coyuntura histórica internacional a partir de un filtro nacional y contextual; y por otro lado, trataré de demostrar cómo las cuestiones de independencia e ingenuidad suponen no tanto una ventaja como uno de los principales peligros presentes en el colapso de la Bienal de Johannesburgo y en la evolución de la cita habanera.

BIENALES, PROYECTOS DE NACIÓN Y TRANSICIONES TRANSNACIONALES

Pese a surgir en momentos y contextos diferentes, las Bienales de La Habana y Johannesburgo comparten varios elementos. Los dos eventos surgen en un momento de redefinición nacional, y consolidan los virajes culturales que tanto Cuba como Sudáfrica estaban experimentando a finales del siglo xx. En el caso de Cuba, la Bienal coincide con una apertura de las políticas culturales relacionada con la creación en 1976 del Ministerio de Cultura que inaugurará Armando Hart Dávalos. La ubicación de la isla en un mapa internacional venía a suponer una respuesta a la política exterior del gobierno Reagan, así como un intento de conectar el devenir de la cultura cubana con la del continente americano y, por extensión, con la del resto del globo. La posición trazada por Hart daría lugar a un clima de experimentación artística que, desde principios de los ochenta, generaría un momento álgido en la plástica cubana. Las directrices definidas por el nuevo Ministerio anunciarían, también, la voluntad de hacer de La Habana un centro cultural a la vez inserto en Occidente y conectado con el Tercer Mundo. La bienal hará de la idea de Tercer Mundo su principal razón de ser. La conexión con países africanos, latinoamericanos, caribeños y asiáticos se entendía como el resultado natural de la comunión de intereses y objetivos, así como del alejamiento con respecto a los principales centros de arte europeos y norteamericanos. Las palabras del ministro Hart resultan harto elocuentes en ese sentido. Así, en el III Congreso de la UNEAC, Hart traza con claridad el que será el horizonte geopolítico de los años ochenta, el momento en que surge la Bienal:

Existe a escala internacional una poderosa comunicación cultural, un gran intercambio de ideas entre los sectores intelectuales. El sistema de relaciones internacionales en el ámbito cultural los comunica a ustedes con los intelectuales de América Latina y el Caribe, de los países socialistas, de Asia y de África, de América del Norte, y del mundo entero. Esta puede y debe ser una vía importante para el desarrollo de una lucha consecuente por los ideales del progreso social y cultural de los pueblos y un arma mortal de combate contra los guerrilleros, que ponga en guardia a la conciencia universal acerca de los peligros de la actual política norteamericana; un arma que denuncie el camino de crímenes que ha emprendido el imperialismo norteamericano (Recogido en Bianchi Ross 1982: 3).

La articulación de dichas aspiraciones de globalidad sería materializada por la bienal a través de sus sucesivas ediciones. La primera bienal, organizada en 1984, contó con artistas de América Latina y el Caribe. Las siguientes abrieron más este panorama; así, la segunda, que tendría lugar en 1986, incluiría artistas asiáticos, y la tercera, en 1989, completaría el proyecto “tercermundista” del evento incluyendo a artistas africanos. La ampliación geográfica que seguiría la bienal respondería a la necesidad de integrar regiones tradicionalmente excluidas de los circuitos artísticos internacionales y sin representación en las bienales ya existentes. Al mismo tiempo, la bienal introduciría paulatinamente tres características que posteriormente se convertirían en norma en otras citas de este género: la muestra de obra producida recientemente, la presencia física de gran parte de los artistas participantes, y la articulación de simposios y eventos paralelos. Precisamente, estos últimos resultarían centrales a la hora de establecer la línea maestra del evento, anticipando desde finales de los años ochenta cuestiones de globalización y postcolonialidad. La suma de estas cuestiones, señala Rafal Niemojewski (2010: 90), sitúa a La Habana como precursora directa de un modelo de bienal transnacional dedicada a los intercambios globales y a ejercer una revisión crítica de la modernidad artística y de las exclusiones asociadas a ella. No cabe duda de la veracidad de lo que apunta Niemojewski; sin embargo, la renovación que introdujo la Bienal se encuentra igualmente conectada con la redefinición del papel de Cuba en el panorama geopolítico internacional y con el impacto del mercado en el propio arte cubano, algo que transformaría la Bienal en un escaparate para coleccionistas y galeristas de todo el mundo.

Un proceso equivalente se produce en el caso de la Bienal de Johannesburgo. La primera edición del evento, *Áfricus*, curada por Christopher Till y Lorna Ferguson, surge en 1995 en el primer aniversario del final del Apartheid, de las primeras elecciones democráticas en el país y del comienzo de la presidencia de Nelson Mandela (Becker 1998b). *Áfricus* sería una bienal sudafricana, centrada en la producción artística del país anfitrión. Su principal interés consistiría en definir de una manera abarcadora una identidad creativa multicultural, promoviendo un canon más amplio e insertando Sudáfrica en un contexto regional africano y en una esfera internacional. *Áfricus* contaría para ello con exposiciones de arte comunitario y con otras manifestaciones “no contemporáneas” incluidas en la Bienal en virtud de los criterios de inclusividad y revisionismo del evento. Sabine Marschall destaca ese carácter revisionista, señalando cómo *Áfricus* sirvió de incentivo para un proceso que afectó de forma decisiva a la producción artística local:

This is reflected in changing museum acquisition policies, a certain degree of restaffing with affirmative action objectives in various art institutions, the restructuring of academic art history programs, the reordering of permanent collections, and the development of new themes and paradigms around which contemporary and older works could be re-grouped (Marschall 1999: 122).

La segunda Bienal de Johannesburgo, *Trade Routes. History and Geography*, tuvo lugar en 1997, fue comisariada por el curador nigeriano Okwui Enwezor y planteó una

ruptura radical con la edición anterior. El arte tradicional y comunitario fue abandonado, apostando por un lenguaje artístico puramente contemporáneo que “camuflaba” a los artistas sudafricanos en el resto de la exposición. Las divisiones nacionales desaparecieron, primando los diálogos establecidos entre los discursos artísticos y la adopción de un estado “posnacional” (Becker 1998a: 105). Estos, a su vez, materializaban la incorporación de medios y discursos creativos “internacionales” y “modernos” como la instalación o el videoarte. En términos curatoriales, *Trade Routes* anunciaría un modelo ampliamente replicado en los últimos años del siglo xx y los primeros del xxi: un curador internacional, vinculado al contexto local donde transcurre la bienal pero no perteneciente a este, apoyado en un equipo internacional de seis curadores.¹ *Trade Routes* aplazó los debates sobre la inclusión y las divisiones raciales en la construcción del nuevo canon artístico sudafricano por una problemática “global”, ligada a los desplazamientos y el impacto de la globalización en el planeta. En ese sentido, existe un paralelo directo con las aspiraciones “Tercermundistas” de la Tercera Bienal de La Habana de 1989.² Al igual que ocurre en La Habana, la bienal sudafricana comenzará por una primera fase de redefinición nacional a la que seguirían de cerca otra de inserción en un contexto regional (caribeño y latinoamericano en el caso cubano, africano en el de Johannesburgo), que cristalizaría finalmente en una participación activa y regular de artistas cubanos y sudafricanos en escenarios internacionales. Otro elemento diferenciador de esta edición tendría que ver con la inclusión de Ciudad del Cabo como espacio expositivo a través de *Graft*, una exposición de artistas sudafricanos curada por Colin Richards. *Trade Routes*, finalmente, anuncia también el proyecto curatorial de *Documenta XI* (2002), quizá el de mayor envergadura curado por Enwezor, en el que el comisario contó con un equipo curatorial, introdujo un enfoque postcolonial en el modelo usado, desafió las clasificaciones nacionales y descentró el evento globalmente en varias ubicaciones y actividades (Downey 2003; Dimitrikaki 2012; Smith 2012a). En ambas iniciativas aparece definida la voluntad del curador nigeriano por insertar la modernidad artística africana en un contexto global; la idea de concebir el trabajo curatorial en respuesta a patrones de representación y *display* coloniales y; finalmente, la concepción del espacio como una realidad discursiva que la bienal y la exposición de arte contemporáneo pueden no solo recrear, sino también producir activamente (Enwezor/Butler 2008).

¹ Formaron ese equipo Octavio Zaya, Hou Hanru, Kelli Jones, Yu Yeon Kim, Gerardo Mosquera y Colin Richards. Sobre la repercusión internacional de *Trade Routes*, véase Cameron (1997).

² Al respecto, señala Rachel Weiss (2007: 12): “The decision to organize the Bienal thematically seems, in retrospect, to have been prescient. This was in 1989, a full eight years before Okwui Enwezor’s leadership of the Second Johannesburg Biennale called explicit attention to that same organizational principle. The organizers of the Havana Bienal has also worked as a curatorial collective—also considered innovative in Johannesburg—since 1984, although in their case the imperative to break with the sole authorial power of the curator derives more directly from the socialist collective ideals of the Cuban Revolution than from contemporary cultural discourse stemming from ‘the death of the author’.”

La cuestión de la transicionalidad de ambos proyectos obliga a replantear su lugar en la genealogía de los intercambios que llevarían a un panorama de intercambios globales. Es cierto que tanto la cita cubana como la sudafricana rompieron con el agrupamiento de las obras y los artistas exhibidos en función de criterios nacionales o regionales, intentando generar un diálogo amplio entre el contexto local y la escena del arte internacional. En una entrevista concedida poco después de la inauguración de la segunda Bienal de Johannesburgo, Okwui Enwezor admite su interés en crear un proyecto “antinacional”, rompiendo así con el carácter conmemorativo de *Africus*, la primera edición del evento (Becker 1998b: 101). Esa transformación supondría concebir lo local como un punto de partida flexible desde el cual concebir intercambios globales:

It was made to be fluid, yet it does not refuse its locality, because it takes that locality as a structuring device and as a strategy to get inside the local/global question which is often preached at the level of liberal rhetoric but is never really incarnated as a dialectical practice (Becker 1998b: 101).

Escribiendo cuatro años antes, el crítico y artista uruguayo Luis Camnitzer describía un escenario similar en relación a la tercera Bienal de La Habana, si bien advertía ciertos peligros:

In its third version the Biennial managed to establish itself as a feasible and stable alternative to the Biennials of the hegemonic centers eliciting international respect and interest. This success could be the bearer of mixed blessings, since it may attract commercial interests that in turn might transform the Biennial into a Third World marketplace for the international gallery system (Camnitzer 2003: 121).

A continuación confrontaré esas cuestiones a partir de la necesidad de medir el impacto de esos “*mixed blessings*” en el contexto en el que las bienales se organizan, algo que resultará fundamental para realizar una valoración crítica de los resultados de ambos eventos.

LA CUESTIÓN DE “LO LOCAL”

En esta ocasión el equipo curatorial pretende redimensionar estrategias de trabajo atomizadas en encuentros anteriores para explorar caminos diferentes a los de la mega exposición, aunque estos resulten ejercicios ocasionales. Este giro se inscribe en lo que ha sido uno de los recursos más preciados de la cita habanera: sentir la ciudad y su gente, lo que equivale a involucrar a sus comunidades poblacionales y profesionales, sus micro-políticas y micro-espacios de socialización (Equipo curatorial 2015).

Las palabras anteriores pertenecen al *statement* curatorial de la última edición de la Bienal de La Habana, celebrada en 2015, que llevaba por título *Entre la idea y la*

experiencia. Dirigida a conmemorar los treinta años de existencia del encuentro, la Bienal tuvo un cierto carácter autorreferencial, evidente en el interés del equipo curatorial por pensar el formato del evento desde su primera edición. Resulta significativo que el principal objetivo hacia el que se dirigió esa crítica de la propia historia de la Bienal fuera la conexión con el contexto local y con audiencias cubanas, algo que ya formaba parte de los elementos que iban a diferenciar a la Bienal con respecto a las citas ya existentes. La exhibición de 2015 plantea al mismo tiempo una ruptura con el carácter espectacular de la mega-exposición, apostando por una multiplicidad de escenarios y por la conexión con personas no necesariamente familiarizadas con el arte contemporáneo.³ Frente a otras ediciones, marcadas por ejes temáticos que eran “desarrollados” a través de variaciones por cada uno de los artistas participantes, en este caso no encontramos un tópico central, siendo la propia interacción e inserción en el contexto local el principal eje curatorial reivindicado. ¿Qué significa este cambio? ¿Qué implica esa tentativa de recuperar el vínculo con “la ciudad y su gente” después de treinta años de bienal? ¿Supone ese objetivo la aceptación tácita de las dificultades para conseguir ese fin en ediciones anteriores? ¿Se trata ese reclamo de una exacerbación de algo ya existente, o de una toma de conciencia de las limitaciones de ediciones anteriores?

En esta sección planteo que la transformación anunciada por la última Bienal de La Habana supone algo más que una simple aplicación al contexto cubano de un interés actual por prácticas “relacionales” y por realizar intervenciones en el medio urbano. El pretendido “acercamiento a lo real” de la ciudad que acoge la Bienal supone, al mismo tiempo, el intento por rearticular la relación del evento con el contexto cubano, y la constatación de esa brecha como uno de los grandes escollos que la bienal ha afrontado desde su fundación. La decisión curatorial de 2015 evidencia, por tanto, un interés por dar respuesta a un elemento que se concebía como fundamental en la diferencia que La Habana establecía con otras “bienales *Mainstream*”. Algo similar ocurrirá en el caso de Johannesburgo, siendo este problema común revelador de algunas de las contradicciones principales en ambos eventos, y de la evolución del formato-bienal en general. La relación con el contexto aparece, por tanto, al mismo tiempo como una de las principales fallas de ambas bienales, un elemento que resultaría decisivo en el cierre de la cita sudafricana y en la transformación de la bienal habanera. Más aún, la historia de las dos bienales que aquí analizo puede verse como un laboratorio de excepción a la hora de examinar la complejidad inherente en el hecho de conectar temáticas y enfoques globales con contextos locales.

La Bienal de La Habana surge con la idea de generar un acercamiento directo entre la vanguardia artística del Tercer Mundo (“los marginados” del arte contemporáneo, en palabras de Lillian Llanes 2012: 72) y una audiencia amplia en el medio cubano. En su creación se plasma una voluntad de romper con el espacio artificial, atemporal y au-

³ La Bienal de La Habana, en cualquier caso, no es el único evento que ha recibido una transformación similar. La última edición de Documenta, por ejemplo, estuvo igualmente ligada a una reivindicación de la práctica y la experiencia.

rático asociado a Venecia y al resto de las bienales existentes antes de los años ochenta. Detrás de los presupuestos programáticos de las primeras ediciones de la Bienal hay no solo un panorama más abarcador geográficamente y un desafío a la idea de representación nacional en pabellones; se trata, al mismo tiempo, de plantear un funcionamiento diferente de la bienal, que vendrá definido a través de la creencia de que el evento transformaría activamente el medio local a través de la cultura. Ya en las tres primeras ediciones, la Bienal surgía como un evento público, destinado a un público masivo; así, la tercera Bienal acogía conciertos al aire libre, *performances* públicos o desfiles que eran tanto promovidos por la organización del encuentro como espontáneos (Weiss 2007: 13; 2011). La improvisación y la espontaneidad servirían para descentralizar las actividades, al tiempo que serían usadas con astucia por artistas para promover sus obras, evitar la censura o contrarrestar la selección curatorial oficial.

En los años noventa, coincidiendo con el Período Especial, la Bienal se transformaría radicalmente. En un momento marcado por la proliferación de bienales, el éxito del arte cubano a nivel global y la crisis económica y social del país, el evento se transformaría en un escaparate donde un público internacional acudiría religiosamente a la cita bianual para descubrir antes que nadie nuevos talentos y engrosar colecciones públicas y privadas. La relación con el medio local no desaparecería, sino que sería estetizada y tematizada. Señala Rachel Weiss en relación a la octava edición de la bienal, dedicada a la relación “Arte-Vida”:

“Art” proceeded largely undisturbed in installations, maquettes, photographs, and proposals, while “life” was pictured, pointed at and to, manicured, and aestheticized as a diverse panoply of appearances. The Bienal had slid from an actual to a largely fictionalized social space, from the immanence desire to the formality of outcomes (Weiss 2007: 18).

Esa ficcionalización del espacio social vendría de la mano de una transformación radical de la ciudad de La Habana, marcada por la precariedad, el declive arquitectónico y la desaparición paulatina de las infraestructuras urbanas, pero también por la musealización y transformación de la ciudad en una capital cultural contemporánea de relevancia. La bienal sería testigo y actor principal de ese proceso. El cambio vendrá acompañado por un divorcio entre el interés polemizador y crítico original del encuentro, y la tematización de las nuevas ediciones, centradas en torno a grandes cuestiones generales que en la práctica descafeinaron el carácter provocador de los ochenta. De nuevo Weiss:

A double current had run through the Bienal project, emphasizing the importance of breaking the systematic exclusions of the hegemonic art world and highlighting, in the most insistent and impassioned terms, the importance of art. In the early years of the Bienal the two were coextensive and shared a root in the project’s revolutionary affiliation. As the Bienal’s stature shifted, however, and it became a member of a more entrepreneurial club, the two seemed to have become somewhat disarticulated from each other, while a set of commercial undertones became more evident (Weiss 2007: 16-17).

La Bienal, por tanto, sufriría un proceso de especialización y culturización, en el que problemas acuciantes como la migración a Miami o el aislamiento del país eran resueltos estéticamente de forma solvente, a través de gestos bienintencionados y elocuentes, ajenos a cualquier cuestionamiento profundo de los mismos. En el año 2000, por ejemplo, Abel Barroso crea un “café internet del Tercer Mundo”, una instalación en madera que reproducía material informático con la intención de señalar las dificultades para sobrevivir y comunicarse con el resto del mundo que padecían los cubanos. Si bien exhibía cierta ironía, la instalación se limitaba a señalar el problema de forma vaga, sin aportar ninguna solución ni cuestionar la accesibilidad a Internet y a recursos comunicacionales del propio público de la bienal o de los artistas participantes. Surge aquí la pregunta de cuál sería la apreciación de la instalación por parte de un público cubano “no artístico” obligado a confrontar diariamente la falta de tecnología que la obra pretende problematizar. Al mismo tiempo, la instalación reforzaba la visión de Cuba como un país tecnológicamente atrasado y con escasos recursos económicos entre el público internacional que visitaba la Bienal.

Al mismo tiempo que se produjo el proceso anteriormente descrito, las polémicas relacionadas con la Bienal cambiaron. Los años ochenta estuvieron marcados por el cierre de exposiciones, la confiscación de obras y las estrategias de los artistas para evitar la censura o confrontar abiertamente a la burocracia nacional. Las acciones, en cualquier caso, tenían una repercusión local, que influiría en la comunidad de artistas cubanos y en el público amplio que el arte atraía. A partir de los noventa, sin embargo, asistimos a un proceso que es a la vez más sutil y mediático, en el que algunas discusiones adquieren relevancia internacional y son utilizadas (en muchos casos sin conocimiento directo de la complejidad del medio cultural cubano) para llevar a cabo posicionamientos radicales a favor o en contra de la Revolución y del gobierno de la isla. El caso más claro de ello, sin duda, es el de los *performances* que la artista cubana Tania Bruguera presentó en la Bienal en 2009 y 2015. Ambos procesos han recibido sobrada atención, por lo que me limitaré aquí a referir sus elementos más básicos. La primera acción, presentada en el marco de la décima Bienal de La Habana, suponía la adaptación en suelo cubano del performance *Los susurros de Tatlin*, que Bruguera ya había presentado en años anteriores. En la versión habanera, Bruguera dispuso un podio con un micrófono dentro del espacio del Centro Wifredo Lam. En ese espacio se garantizó la libertad de expresión de cualquier persona que quisiera participar de la acción durante un minuto. Un sistema de vídeo transmitía los discursos fuera del centro, insertándolos en el contexto populoso de La Habana Vieja. El resultado de la acción fue una denuncia pública a algunas de las personas que tomaron el micrófono. En 2015 la acción prevista, titulada *Yo también exijo*, no se llevó a cabo. En este caso, Bruguera quería crear una plataforma en la carismática Plaza de la Revolución donde cualquier persona pudiese hablar sobre el futuro del país, en el contexto de la reapertura del diálogo entre Cuba y Estados Unidos. Después de pedir por varios canales acceso a la plaza, Bruguera decidió continuar con la acción sin el consentimiento de la Bienal, lo que llevó a su detención el 30 de diciembre.

Aludiendo a ambos procesos, Coco Fusco señala cómo forman parte de un debate transformado en espectáculo, cuyas posiciones se encuentran polarizadas. Fusco cuestiona la voracidad con que cada conflicto es referido por la prensa internacional para denunciar la pervivencia de la censura y la falta de libertad de expresión en la isla; así como el impacto que tiene en cualquier movilización colectiva la brecha tecnológica que el país sufre, que torna problemática la orientación del *performance* a un “pueblo cubano” que no siempre tiene acceso a Internet. Con independencia de argumentos y posiciones, los debates en torno a los dos casos que acabo de referir ponen de manifiesto la complejidad de los posicionamientos y de la inserción de la Bienal en el espacio “de la vida real” habanera treinta años después de su fundación, así como la dificultad existente a la hora de situar en un mismo plano audiencias y discursos locales y globales:

Bruguera's foreign audience is the only one at present that can easily consume the flow of information about her artistic proposals, political views, and serial detentions. The Cuban people remain outside the picture so to speak, but Cuba's status as an art world superpower comes under scrutiny (Fusco 2015).

La cita de Johannesburgo atravesaría un proceso similar. En 1995 Lorna Ferguson, la curadora de África, señalaba que la primera edición de la Bienal estaba en sintonía con lo que estaba ocurriendo en ese momento en Sudáfrica, al tiempo que expresaba su rechazo a que el evento se alejara de un intercambio justo con las fuerzas internacionales que tomarían parte en el proyecto: “We couldn't enter a process where it could be perceived that we would be re-colonised intellectually or theoretically” (Scherer 1995: 84). La respuesta a esa preocupación vendría, para Ferguson, del potencial de la autorrepresentación, de la capacidad de la bienal de mostrar a los sudafricanos su propio arte en contacto con los artistas y curadores extranjeros que participarían a través de un diálogo con la comunidad artística contemporánea sudafricana. La manera de articular ese diálogo sería, sin embargo, menos evidente. En África adoptaría la forma de una coexistencia entre un conjunto heterogéneo que pretendía representar la diversidad de la propia Sudáfrica post-Apartheid, y de las participaciones extranjeras. En *Trade Routes*, en cambio, esa frontera se eliminaría, dando paso a un panorama indiferenciado de participantes, todos ellos (incluidos los sudafricanos) apoyados en las últimas tendencias del arte contemporáneo. En este caso, Johannesburgo era presentada como una ciudad global en proceso de cambio, algo que debía crear un clima propicio para discutir cuestiones de transnacionalismo, movilidad y postnacionalismo. Este último punto, precisamente, se entendía como una superación de lo que África había conseguido en 1995: el arte sudafricano ya se había presentado en la escena artística internacional; varios artistas comenzaban a alcanzar fama en el circuito artístico; ahora era preciso trascender el interés por definir una identidad nacional, e insertar los debates sobre la Sudáfrica post-Apartheid en un marco global.

La articulación del programa de discusiones y conferencias de *Trade Routes* estaría en sintonía con esos objetivos. *Alternating Currents*, una de las muestras que componía

la bienal, comisariada por Enwezor y Octavio Zaya en el espacio del Electric Workshop de Johannesburgo, contenía varias instalaciones (entre ellas una de Hans Haacke) relacionadas con la historia de Sudáfrica, las migraciones y la memoria histórica. Las obras escogidas tanto en *Alternating Currents* como en el resto de muestras compartían un carácter moderno, tecnológico y conceptual, en abierto contraste con la caótica y mundana realidad circundante. Por su parte, el evento teórico de la bienal, organizado por el curador nigeriano-americano Olu Oguibe, serviría de modelo para el resto de bienales internacionales al mezclar artistas, curadores y críticos, y al intentar confrontar cuestiones generales sobre globalización, cultura, movilidad, etc. En relación a la conferencia, Carol Becker apunta:

Everyone had been far too polite. The conversation had been too abstract. Nothing had been said that brought us back to South Africa directly, and no attempt had been made to summarize the ideas presented, to formulate any type of theoretical model around which to think about transnationalism and its many complexities (Becker 1998b: 95).

Al igual que lo que ocurriera en las citas habaneras de los noventa, la adscripción de esta segunda Bienal a una temática postcolonial y su inscripción en un panorama postnacional provocaría un divorcio con los intereses locales. De nuevo Becker:

At the core of my ambivalence was my concern that this biennale—dramatic, brilliant, at times gorgeous, at times moving—was in truth isolated from, perhaps even ultimately irrelevant to, what was happening in South Africa. The biennale and the conference were focused largely on the diasporic citizens of the world and on issues of cultural displacement, but the intellectual framework of this focus drew on discourses originating in the international urban centers of the West. And, in fact, many of the artists, although impressively diverse in their points of origin, were now living in New York, London, or Paris. In many ways this emphasis appeared removed from the realities of the South African situation; it did not seem to facilitate the conversation that South Africans were having with themselves (Becker 1998b: 88-89).

Hay en las palabras anteriores varios elementos que coinciden con lo apuntado en el caso cubano: la tematización de la bienal y su desconexión con intereses locales; el énfasis en modelos culturales transnacionales y diaspóricos que no tenían en cuenta la difícil coyuntura de ambos países todavía sujeta a fuertes contradicciones derivadas de la situación económica y política nacional; la desproblematización de los ideales de universalidad que cimentaban la diferencia de ambas bienales con respecto a modelos hegemónicos.

No extraña, entonces, la divergencia de opiniones que la bienal generó. Para la prensa especializada internacional la bienal fue un éxito rotundo; en los medios locales, sin embargo, la recepción fue mucho más modesta. Para Sabine Marschall (1999), esa discrepancia es reflejo de la brecha existente en el propio seno del arte sudafricano, una brecha que aún tendría su base en criterios raciales y que llevaría al mantenimiento de múltiples cánones. Así, si bien el interés postmoderno por la diferencia llevaría a suavizar la distancia existente en la apreciación de los artistas blancos con educación

universitaria y conocimiento de los lenguajes artísticos internacionales y, los artistas negros considerados en la década de los ochenta como “tradicionales” o “primitivos”, la fuerza del mercado y el éxito internacional del arte sudafricano cimentaría la continuidad velada de dicha separación a través de la exotización. *Trade Routes* intentaría reaccionar contra el pluralismo (representado por África), para evitar la segregación de los artistas sudafricanos del resto. En cualquier caso, el colapso de la bienal se encuentra estrechamente conectado con la falta de articulación entre las aspiraciones de globalidad del evento y el medio cultural sudafricano. Sin embargo, el propio devenir de la bienal pondría de manifiesto cómo esa segregación existía, y no solo en un plano cultural: en diciembre de 1997 la Bienal cerraba anticipadamente, siendo los motivos ofrecidos por el gobierno de la ciudad la falta de medios económicos y de visitantes. La de 1997 resultaría, en cualquier caso, la última edición del evento, que sería sustituido por una feria de arte y otras iniciativas de carácter más comercial (Malcomess 2011).

CONCLUSIONES

Cualquier valoración de lo que supuso la creación de las bienales de La Habana y Johannesburgo para la configuración de un estado de cosas en la escena artística internacional tendrá forzosamente que considerar el carácter complejo de la implementación de cada proyecto en un medio local en proceso de transición. Si ambos proyectos inauguran una manera de concebir las bienales y las mega-exposiciones, marcada por la fluidez transnacional, el fin de la hegemonía de Occidente en la regulación de modelos y patrones artísticos, la continuidad en el presente de los legados del colonialismo y el imperialismo, y los procesos de movilidad y desplazamiento que acontecen a nivel global, entonces resulta claro que la incardinación de esas cuestiones en el ámbito local, en el aquí y ahora donde las bienales surgen, aparece como el principal punto a ser considerado a la hora de establecer una lectura crítica de la genealogía que ambas bienales instauran. La importancia de confrontar estas cuestiones resulta más acuciante si tenemos en cuenta que los problemas que llevaron al cierre de la Bienal de Johannesburgo y que determinaron la evolución de la Bienal de La Habana marcan el desarrollo de las bienales y los principales modelos curatoriales de nuestro presente. Olivier Marchant (2014) ve en la contra-genealogía de “Bienales del Sur” una herramienta de emancipación, una continuidad con el momento y el *ethos* de la descolonización; algo que le lleva a aludir a estos proyectos, siguiendo al curador indio Ranjit Hoskote, como “bienales de resistencia”. A la luz de lo expuesto en este artículo, considero que esa lectura resulta cuanto menos peligrosa.

Las dos bienales que he analizado aquí resultan fundamentales para comprender la emergencia de un arte global a finales del siglo xx. La creación de la Bienal de La Habana precedió a exposiciones como *Magiciens de la Terre* (1989) o *The Other Story* (1989), y preludió la creación de las principales “bienales del Sur”, entre ellas Estambul, Dakar, Gwangju, Johannesburgo o Sharjah (Esche 2011: 10). Al mismo tiempo,

la cita de Johannesburg sentaría las bases de la primera Documenta “global” en 2002, definiendo el vocabulario curatorial que centraría las grandes exposiciones del nuevo milenio. El debate generado por ambas citas, por tanto, anticipa los principales puntos de discusión sobre la utilidad y repercusión de la bienal de arte contemporáneo, su influencia en medios artísticos locales y su carácter espectacular. La incorporación del arte cubano y sudafricano a un contexto internacional se encuentra estrechamente relacionada con la presentación de la modernidad artística “local” ante los ciudadanos de ambas naciones que por primera vez podrían contemplar el diálogo que sus artistas establecen en pie de igualdad con las principales voces y tendencias internacionales del momento. Como he tratado de demostrar, la evolución de las dos bienales se encuentra fuertemente marcada por las contradicciones presentes a la hora de trasladar los ideales de universalismo y transnacionalismo a los contextos de La Habana y Johannesburg. En este artículo he tratado de ofrecer una lectura paralela y comparativa de ambas citas basada no tanto en lo que propusieron desde su fundación o en cada una de sus ediciones, sino más bien en una revisión de dichas contradicciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Becker, Carol (1998a): “Interview with Okwui Enwezor”. En: *Art Journal*, 57, 2, pp. 102-107.
 — (1998b): “The Second Johannesburg Biennale”. En: *Art Journal*, 57, 2, pp. 86-101.
 Belting, Hans/Buddensieg, Andrea/Weibel, Peter (2013): *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*. Karlsruhe: ZKM.
 Bianchi Ross, Ciro (1982): “III Congreso de la UNEAC. Por un arte culto y popular”. En: *La Gaceta de Cuba*, 8, p. 3.
 Cameron, Dan (1997): “October 15, Johannesburg”. En: *Artforum*, diciembre, pp. 22 y 130.
 Camnitzer, Luis (2003): *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press.
 Dimitrikaki, Angela (2012): “Art, Globalisation and the Exhibition Form”. En: *Third Text*, 64, 1, pp. 305-319.
 Downey, Anthony (2003): “The Spectacular Difference of Documenta XI”. En: *Third Text*, 17, 1, pp. 85-92.
 Enwezor, Okwui (2008): “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”. En: Enwezor, Okwui/Condee, Nancy/Smith, Terry (eds.): *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press, pp. 207-235.
 Enwezor, Okwui/Butler, Rex (2008): “Curating the World”. En: *Australian and New Zealand Journal of Art*, 9, 1-2, pp. 14-21.
 Equipo curatorial de la Duodécima Bienal de La Habana (2015): “Entre la idea y la experiencia”. En: <<http://www.bienalhabana.cult.cu/entre-la-idea-y-la-experiencia.html> (15.07.2016)>
 Esche, Charles (2011): “Introduction: Making Art Global”. En: Esche, Charles/Weiss, Rachel/Mosquera, Gerardo (eds.): *Making Art Global. The Third Havana Biennial 1989*. Londres: Afterall, pp. 8-14.
 Fusco, Coco (2015): “The State of Detention: Performance, Politics, and the Cuban Public”. En: <<http://www.e-flux.com/announcements/on-the-detention-of-cuban-artist-tania-bruguera-by-coco-fusco/> (15.07.2016)>.

- Gardner, Anthony/Green, Charles (2013): "Biennials of the South on the Edges of the Global". En: *Third Text*, 27, 4, pp. 442-455.
- Llanes, Lillian (2012): *Memorias. Bienales de La Habana*. La Habana: Arte Cubano Ediciones.
- Malcomess, Bettina (2011): "Comfortable Contradictions: South Africa, Africa and the Marketplace". En: *African Identities*, 9, 2, pp. 217-222.
- Marchant, Olivier (2014): "The Globalization of Art and the 'Biennials of Resistance': A History of the Biennials from the Periphery". En: *World Art*, 4, 2, pp. 263-276.
- Marschall, Sabine (1999): "The Impact of the Two Johannesburg Biennales (1995 and 1997) on the Formation of a 'New South African Art'". En: *Social Dynamics*, 25, 2, pp. 119-137.
- Niemojewski, Rafal (2010): "Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial". En: Filipovic, Elena/Van Hal, Marieke/Øvstebø, Solveig (eds.): *The Biennial Reader*. Bergen: Distributed Art Pub Incorporated, pp. 88-106.
- Pedrosa, Adriano (2012): "The Centrality of the Peripheral Biennial". En: *The Exhibitionist*, 6, pp. 43-45.
- Scherer, Bernd (1995): "Johannesburg Biennale: Interview with Lorna Ferguson". En: *Third Text*, 9, 31, pp. 83-88.
- Smith, Terry (1974): "The Provincialism Problem". En: *Artforum*, 13, 1, pp. 54-59.
- (2006): "Contemporary Art and Contemporaneity". En: *Critical Inquiry*, 32, 4, pp. 681-707.
- (2012a): *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International.
- (2012b): *What Is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press.
- Weiss, Rachel (2007): "Visions, Valves, and Vestiges: The Curdled Victories of the Bienal de la Habana". En: *Art Journal*, 66, 1, pp. 10-26.
- (2011): *To and From Utopia in the New Cuban Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Fecha de recepción: 10.10.2016

Fecha de aceptación: 30.05.2017

| Carlos Garrido Castellano es investigador post-doctoral FCT en el Centro de Estudos Comparatistas y en el Centro de História de Arte de la Universidade de Lisboa. Sus intereses de investigación se centran en la cultura visual, la teoría crítica, la curaduría y las prácticas artísticas colaborativas. Ha sido miembro de varios proyectos de investigación ligados al Caribe y América Latina, y es autor de dos libros sobre arte contemporáneo caribeño, y profesor visitante en varias universidades americanas y europeas. Es miembro de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte) Caribe Sur. Actualmente coordina el proyecto "Comparing We's. Collectivism, Emancipation, Postcoloniality".

